La iconografía del martirio y la política del terror sagrado:

lectura interdisciplinar de las pinturas de Santo Stefano Rotondo

Autor

Mohammed Bachari El Faghloumi

Profesor/es

Dr. Eliseo Serrano Martín

Dr. Jesús Criado Mainar

Facultad de Filosofía y Letras.

Departamento de Historia del Arte.

Año 2025

Índice

1. Introducción 3

Presentación del tema y justificación de su elección **3**

Contextualización en la Roma post-tridentina (Contrarreforma) **4**

Objetivos y metodología del trabajo **5**

2. Contexto histórico-artístico 6

El ambiente cultural y religioso de finales del siglo XVI **6**

La función de las imágenes de martirio en la propaganda católica **7**

Mecenazgo jesuita y finalidad didáctico-moral **7**

3. Análisis visual e iconográfico 9

Estudio formal de las pinturas: composición, color, narrativa **9**

Análisis iconográfico e iconológico **10**

Estudio comparativo entre Pomarancio y Tempesta **10**

4. Lectura interdisciplinar 11

Relación con la historia de las ideas de contrarreforma y la teología del sacrificio **11**

La representación del cuerpo sufriente como alegoría política y moral **12**

Recepción y función social de la imagen: educación, fe, disciplina **13**

5. Reflexión crítica 13

Violencia visual y pedagogía del miedo **13**

Tensiones entre arte, fe y poder **14**

Actualización del discurso: memoria, tolerancia, derechos humanos **14**

6. Conclusión 14

Síntesis de resultados **14**

Valoración de las obras como fuente para "leer la historia a través del arte" **15**

7. Anexos 14

1. Introducción

Presentación del tema y justificación de su elección

En la cima del monte Celio, inscrita en la topografía sagrada de Roma, se alza la basílica de Santo Stefano Rotondo que se erige no solo como un monumento arquitectónico de singular planta centralizada sino como el contenedor de uno de los ciclos pictóricos más estremecedores y teológicamente densos de la Contrarreforma.

No es una iglesia cualquiera: su planta centralizada y monumental, conservada casi intacta desde la antigüedad tardía, la convierten en un documento arquitectónico de extraordinaria importancia[1]. Pero lo verdaderamente impactante no está en sus muros antiguos, sino en lo que estos cobijan: un ciclo de frescos que pertenece a uno de los momentos más intensos y complejos de la historia religiosa europea.

El presente ensayo se propone diseccionar el ciclo de frescos ejecutado a finales del siglo XVI, una obra que trasciende la mera decoración litúrgica para convertirse en un dispositivo de ingeniería espiritual y política. Es decir, obras que van más allá de la simple decoración de un templo, sino que reflejan un instrumento de transmisión de fe, herramientas visuales cuidadosamente diseñadas para transformar no solo lo que se piensa, sino cómo se siente y se actúa en el mundo.

Las paredes de esta iglesia, cubiertas con escenas de violencia explícita, tortura sistemática y resistencia corporal, constituyen un documento visual indispensable para comprender la mentalidad de la Iglesia Católica en un momento de crisis existencial y redefinición dogmática.

La elección de este tema obedece a la necesidad de revaluar la función de la imagen religiosa en la modernidad temprana. A menudo, la historia del arte ha privilegiado el análisis estético o estilístico, relegando a un segundo plano la función instrumental de la obra. Las pinturas de Santo Stefano nos enseñan una lección incómoda: las imágenes pueden ser utilizadas para persuadir, para enseñar, para aterrorizar, para construir identidades, etcétera..., y la iglesia en el siglo XVI, lo entendió perfectamente.

Ante el desafío de la Reforma Protestante, que cuestionaba sus autoridades y sus tradiciones, Roma respondió no solo con argumentos teológicos, sino con arte capaz de tocar el alma a través de los ojos. Ergo, el ciclo martirial, encargado por la Compañía de Jesús y ejecutado principalmente por Niccolò Circignani (il Pomarancio) y Antonio Tempesta, con la colaboración paisajística de Matteo da Siena, no buscaba complacer el ojo, sino disciplinar la voluntad y moldear la conciencia de una nueva élite clerical: los estudiantes del Collegium Germanicum Hungaricum.

---

[1] Para más información sobre el tema arquitectónico de la basílica, véase HUGO BRANDENBURG, "Santo Stefano Rotondo sul Celio, l'ultimo edificio monumentale di Roma fra antichità e medioevo," en *Roma dall'antichità al medioevo II. Contesti tardoantichi e altomedievali*, ed. Lidia Paroli y Laura Vendittelli (Milán: Ministerio de Bienes y Actividades Culturales / Superintendencia Arqueológica de Roma, 2003), pp. 84-100.

Es imperativo abordar desde el inicio, una precisión historiográfica respecto a la autoría de los frescos. Si bien figuras como Pompeo Girolamo Batoni dominaron la escena artística romana del siglo XVIII con un lenguaje clasicista y devocional distinto, el ciclo fundamental de martirios que define la identidad de Santo Stefano pertenece indisolublemente al *manierismo reformado* de finales del siglo XVI[2]. Aunque la historiografía a veces ha generado confusiones o superposiciones debido a las restauraciones posteriores —como las intervenciones de Marcello Leopardi en el siglo XVIII[3]—, el núcleo duro del programa iconográfico es un producto genuino de la Roma de Gregorio XIII y de la espiritualidad jesuítica post-tridentina. Este trabajo se centrará, por tanto, en la producción original de finales del Cinquecento, mencionando las intervenciones posteriores solo como contrapunto para resaltar la especificidad del discurso visual original.

Contextualización en la Roma post-tridentina (Contrarreforma)

Para comprender la génesis de estas pinturas, es necesario situarlas en las coordenadas espacio-temporales de la Roma de finales del siglo XVI, que no era solo la capital de los Estados Pontificios, sino el epicentro de una batalla global por la hegemonía espiritual.

Una capital religiosa asediada desde todos los ángulos, Dónde la Reforma Protestante había roto la unidad de la cristiandad occidental. Lutero, Calvino y otros reformadores, aparte de predicar una doctrina diferente, cuestionaban vehementemente la legitimidad misma de Roma. Decían que la Iglesia Católica se había corrompido, que había traicionado los principios del cristianismo primitivo, que sus santos eran ídolos y sus prácticas, supersticiones paganas.

Para la jerarquía católica, esto era insoportable. No se trataba solo de un debate teológico: era una lucha por la supervivencia institucional y espiritual de una roma que necesitaba demostrar que era la verdadera iglesia, la iglesia de los mártires, la iglesia de los apóstoles, la iglesia que había sido bañada en la sangre de los santos desde los primeros días del cristianismo.

Por ende, tras la clausura del Concilio de Trento en 1563, la Iglesia Católica se encontraba en una fase de contraataque doctrinal y pastoral contra todo aquello que representaba un cambio de conducta al canon tradicional de la iglesia, a cualquier reinterpretación teológica que ose presentar a la Iglesia de Roma como una desviación corrupta del cristianismo primitivo[4].

La respuesta católica fue una operación de "arqueología sagrada" sin precedentes. Roma debía demostrar que ella, y no las nuevas confesiones del norte de Europa, era la verdadera heredera de la Iglesia de los Apóstoles y los Mártires y el redescubrimiento de las catacumbas de la Vía Salaria en 1578 (apenas quince años antes de que comenzara la

---

[2] NOREEN, KIRSTIN: “Ecclesiae militantis triumphi: Jesuit Iconography and the Counter-Reformation”, Sixteenth Century Journal, XXIX/3 (1998), pp. 689-715.

[3] ANDRÉS NICÁS MORENO, "La 'Dextera Domini' en la iconografía del escudo institucional de Santisteban del Puerto (Jaén) en el siglo XVIII... De la Dextera domini de San Esteban protomártir, y la 'Santa Diestra,' de San Esteban, Rey de Hungría" (ponencia, III Congreso virtual archivos, historia y patrimonio documental de la provincia de Jaén, 2022), p. 289.

[4] LUTZ, HEINRICH. *Reforma Y Contrarreforma Europa Entre 1520 Y 1648.* Madrid: Alianza Editorial, 2009.

decoración de Santo Stefano) fue interpretado como una señal divina: la tierra de Roma estaba literalmente empapada en la sangre de los testigos de la fe.

Este hallazgo impulsó una revalorización del martirio no como un hecho histórico remoto, sino como la piedra angular de la identidad católica. Para la mentalidad de la época, este descubrimiento hablaba a favor de la Iglesia Católica.

En este clima de fervor apologético, la Compañía de Jesús, aprobada apenas unas décadas antes (1540), asumió el liderazgo intelectual y pedagógico. Los jesuitas entendieron que la batalla contra la herejía no se libraría solo con tratados teológicos, sino con imágenes capaces de conmover las entrañas y persuadir al intelecto, y esto, precisamente, lo podemos observar en Santo Stefano Rotondo. Entregada al Colegio Germánico-Húngaro en 1580 por el papa Gregorio XIII, se convirtió en el laboratorio perfecto para esta nueva pedagogía visual. Se necesitaban testimonios visuales que hablaran directamente a las emociones, que mostraran a los fieles que la fe católica era tan importante que la gente estaba dispuesta a sufrir y morir por ella. ¿Y quién podría contestar eso? Si alguien está dispuesto a ser quemado vivo por su fe, es porque realmente cree en ella.

Los estudiantes que allí se formaban provenían de territorios "infectados" por la herejía luterana o amenazados por el avance otomano, cuyo destino era regresar a dichos territorios (de las actuales Alemania, Hungría, Polonia, etcétera.) hostiles en cuyo caso se enfrentarían a la persecución, algunos morirían. Por eso, la iglesia de Santo Stefano no era un lugar ordinario: era un aula de fe militante, donde cada fresco era una lección sobre cómo mantener la esperanza frente a la tortura, cómo ver en el sufrimiento un camino hacia la gloria. En definitiva, los frescos representaban una realidad tangible y no una metáfora.

Objetivos y metodología del trabajo

Este ensayo persigue un triple objetivo interdisciplinar. En primer lugar, realizar un análisis formal e iconográfico exhaustivo del ciclo de frescos, desglosando la gramática visual utilizada por Circignani y Tempesta para representar el sufrimiento. En segundo lugar, interpretar estas imágenes a la luz de la teología del sacrificio y el contexto histórico en el que abarca la literatura martirológica de la época[5]. Dicho de forma simple, las pinturas de Santo Stefano no existen en el vacío: responden a preguntas teológicas específicas que la Iglesia del siglo XVI estaba debatiendo. ¿Cuál es el valor del martirio? ¿Cómo contribuye el sufrimiento de los santos a la salvación de la Iglesia? ¿Qué relación existe entre el cuerpo que sufre y el alma que triunfa?

Finalmente, reflexionar críticamente sobre la "política del terror sagrado" y la construcción del cuerpo del mártir como un espacio de resistencia política y afirmación dogmática. En resumen, ¿Qué nos dice Santo Stefano Rotondo sobre cómo la autoridad utiliza el arte? ¿Cómo contribuyen estas imágenes a moldear la conciencia de quienes las contemplan?

[5] especialmente el Martyrologium Romanum revisado por Baronio y el tratado de instrumentos de tortura de Gallonio. En BAILEY, GAUVIN ALEXANDER. *Between Renaissance and Baroque: Jesuit Art in Rome*, 1565-1610. Toronto: University of Toronto Press, 2003. ProQuest Ebook Central. p. 124

La metodología será rigurosamente interdisciplinar, integrando herramientas de la Historia del Arte, la Historia de la Iglesia y la Antropología de la Imagen.

- **Análisis Visual:** Se examinarán las estrategias compositivas, el uso del color "pedagógico", la relación entre figura y fondo, y la integración de textos explicativos (*tituli*) dentro del espacio pictórico.
- **Hermenéutica Histórica:** Se leerán las imágenes en paralelo con los textos contemporáneos, desde los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola hasta las crónicas de las misiones jesuitas, para reconstruir el "ojo de la época".
- **Enfoque Iconológico:** Se rastrearán las fuentes visuales y literarias de los suplicios representados que nos permite rastrear las fuentes de las imágenes y entender los sistemas de símbolos que operan en ellas.

A través de este recorrido, se demostrará que el horror en Santo Stefano Rotondo no es un exceso barroco, sino una tecnología racionalizada de la fe, diseñada para transformar el miedo a la muerte en un deseo de victoria espiritual.

2. Contexto histórico-artístico

El ambiente cultural y religioso de finales del siglo XVI

La Roma de finales del Cinquecento, bajo los pontificados de Gregorio XIII (1572-1585) y Sixto V (1585-1590), era una ciudad obsesionada con la historia y la santidad. El Concilio de Trento, que había cerrado sus sesiones apenas unos años atrás en 1563, había dejado cicatrices profundas en la Iglesia, puesto que no fue un mero evento religioso: fue una crisis que obligó a la institución a repensar sus fundamentos.

El Jubileo de 1575 había traído una afluencia masiva de peregrinos, y la Iglesia necesitaba reafirmar su autoridad mediante la monumentalidad y la evidencia histórica. La atmósfera intelectual estaba dominada por el círculo de los Oratorianos de Felipe Neri y figuras como el cardenal César Baronio, quien con sus *Annales Ecclesiastici* (comenzados en 1588) emprendió la titánica tarea de refutar, año por año y documento por documento, las *Centurias de Magdeburgo* protestantes[6].

Este conflicto historiográfico tuvo una traducción inmediata en las artes visuales. Si los protestantes negaban la continuidad de la Iglesia romana, los frescos de las basílicas romanas debían probarla visualmente. Se impuso un estilo que podríamos llamar "realismo documental". Es decir, ya no bastaba con pintar una escena bíblica genérica; era necesario representar el hecho histórico con precisión arqueológica, detallando los vestuarios, los escenarios y, sobre todo, los métodos de ejecución utilizados por los perseguidores romanos, lo cual nos explica por qué los frescos de Santo Stefano son tan explícitamente violentos. No es sadismo; es historiografía visual.

Esta necesidad de veracidad impulsó una colaboración estrecha entre artistas, teólogos y anticuarios.

[6] BAILEY, GAUVIN ALEXANDER: op. cit., en especial la p. 124.

La función de las imágenes de martirio en la propaganda católica

El descubrimiento de las catacumbas en 1578 fue el catalizador definitivo. Antonio Bosio, el "Colón de la Roma subterránea", y otros exploradores comenzaron a revelar un mundo oculto de tumbas, inscripciones y pinturas paleocristianas. Para la mentalidad de la época, cada cuerpo hallado era un mártir, y cada instrumento encontrado, una herramienta de tortura. Dicha "fiebre de las reliquias" permeó la cultura visual, legitimando la representación explícita de la violencia como un acto de piedad y memoria histórica, en cuya sangre de los mártires, lejos de ser un signo de derrota, se interpretaba como la semilla de la Iglesia (*sanguis martyrum, semen christianorum*)[7], una moneda de cambio espiritual que garantizaba la salvación y la perpetuidad de la institución.

En este tablero de ajedrez teológico, las imágenes de martirio desempeñaban una función propagandística de doble filo: *ad extra* (hacia los protestantes) y *ad intra* (hacia los propios católicos).

Contra la narrativa protestante: Autores protestantes como John Foxe habían publicado exitosos martirologios ilustrados (como *Acts and Monuments*, 1563) que presentaban a los reformadores ejecutados por la Inquisición como los verdaderos santos de Dios, víctimas de la "bestia" romana. La Iglesia Católica respondió apropiándose de la narrativa del victimismo heroico. Al llenar las iglesias de Roma con escenas de las persecuciones de Nerón, Decio o Diocleciano, se establecía un paralelismo visual implícito: la Iglesia Católica de 1580, perseguida en Inglaterra por Isabel I o en Alemania por los príncipes luteranos, era la misma Iglesia que había sido perseguida por los césares paganos y los protestantes, por ende, no eran reformadores, sino los nuevos tiranos, los nuevos "Dioclecianos".

La pedagogía interna: Para el fiel católico, y específicamente para el clero en formación, estas imágenes funcionaban como un estímulo para la *constantia* (firmeza). La contemplación del dolor ajeno no debía provocar rechazo, sino compasión y emulación, donde el sentimiento de pertenencia a una comunidad dispuesta a morir por su fe debía alimentar el alma del fiel espectador. El arte se convertía en un medio para "sentir con la Iglesia" (*sentire cum Ecclesia*), experimentando vicariamente los dolores de los santos santos y, al hacerlo, a fortalecer tu propia fe.

Esta estrategia se alineaba con los decretos de Trento que exigían un arte que moviera a los fieles a la adoración y al amor a Dios a través del ejemplo de los santos.

Mecenazgo jesuita y finalidad didáctico-moral

La Compañía de Jesús, la orden religiosa más dinámica y militante de la Contrarreforma, fue la gran promotora de este ciclo pictórico. No eran una orden contemplativa; eran activistas, educadores, misioneros... y, desde su fundación, habían entendido que la educación era un arma formidable. Codificado en la *Ratio Studiorum*[8], un plan de estudios exhaustivo que valoraba los sentidos y la imaginación como vías de acceso al conocimiento divino y cuya formación tocaba cada aspecto de la vida del estudiante.

---

[7] NOREEN, KIRSTIN: "Ecclesiae militantis triumphi…", Sixteenth Century Journal, XXIX/3 (1998), p. 696.

[8] BAILEY, GAUVIN ALEXANDER: op. cit., p. 108 y 110.

En Roma, los jesuitas administraban varios colegios nacionales, entre ellos el Collegium Germanicum Hungaricum, cuya sede litúrgica era Santo Stefano Rotondo.

El rector Michele Lauretano[9], figura clave en este proyecto, encargó la decoración de la iglesia con una finalidad pragmática: preparar a los futuros misioneros para el destino que probablemente les aguardaba. Los estudiantes del colegio, vestidos con sus distintivas sotanas rojas (simbolizando la sangre que estaban dispuestos a derramar), realizaban sus ejercicios espirituales y liturgias rodeados por estas escenas.

Las pinturas no eran meros adornos; eran herramientas didácticas, casi manuales de instrucción sobre cómo morir.

La secuencia de los frescos estaba diseñada para ser leída y meditada. No es casualidad que cada escena esté acompañada de letras y leyendas explicativas. Este aparato textual transformaba la iglesia en un libro ilustrado monumental y los seminaristas podían recorrer el deambulatorio, deteniéndose ante cada panel para leer la descripción del tormento, la cita bíblica correspondiente y contemplar la actitud serena del mártir. Era un entrenamiento sistemático para la *desensibilización* ante el miedo físico y la *hipersensibilización* ante la gloria espiritual.

El mensaje era claro: el cuerpo es frágil y destructible, pero el alma fortificada por la fe es invencible.

La influencia del Padre Jerónimo Nadal y la codificación de la imagen jesuítica

Para comprender la sofisticación del programa visual de Santo Stefano Rotondo, es imprescindible remitirse a la figura del Padre Jerónimo Nadal (1507-1580), colaborador cercano de San Ignacio y pieza clave en la definición de la pedagogía visual de la Compañía[10]. Su obra magna, *Adnotationes et Meditationes in Evangelia* (conocida por sus grabados como *Imágenes de la Historia Evangélica*), publicada póstumamente en Amberes (1593), sentó las bases teóricas de lo que vemos aplicado en los muros de la basílica romana.

Según Rodríguez G. de Ceballos, Nadal sistematizó la intuición ignaciana de la "composición de lugar" de los *Ejercicios Espirituales*, transformándola en un método óptico-intuitivo de oración. Para Nadal y los jesuitas, la imagen no era un mero adorno estético, sino un instrumento funcional de captación personal y adoctrinamiento masivo, alineado perfectamente con los decretos de la sesión XXV del Concilio de Trento (1563) sobre el uso legítimo de las imágenes sagradas.

La originalidad de Nadal radica en la unión indisoluble entre la estampa grabada y el texto explicativo, creando una unidad didáctica donde la lectura guía la visión y la visión ancla la memoria. Este modelo, que buscaba un "realismo histórico-crítico" y un naturalismo veraz para combatir la herejía, es el antecedente directo del sistema utilizado en Santo Stefano: escenas de gran realismo forense acompañadas de *tituli* (letras y textos) que

[9] Mencionado con mayor detalle en NOREEN, KIRSTIN: op. cit. p. 696.
[10] Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *Las "Imágenes de la Historia Evangélica" del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la Contrarreforma*, Universidad de Comillas, Madrid.

disciplinan la interpretación del espectador. Así, el "martirologio circular" de Pomarancio no es un hecho aislado, sino la aplicación monumental de este nuevo lenguaje visual codificado por Nadal: una retórica donde la verdad histórica del Evangelio y el sufrimiento de los santos se certifican a través de la precisión documental de la imagen.

3. Análisis visual e iconográfico

Estudio formal de las pinturas: composición, color, narrativa

El ciclo de frescos de Santo Stefano Rotondo, ejecutado entre 1582 y 1583, se despliega a lo largo de las paredes del deambulatorio perimetral de la basílica [*fig.1*][11] . Originalmente, la iglesia tenía una planta más abierta y compleja, pero las intervenciones de Nicolás V en el siglo XV habían cerrado el anillo exterior, creando una pared continua perfecta para una narración secuencial. El ciclo consta de más de treinta paneles de gran formato (aprox. 30 escenas principales identificadas), cada uno dedicado a un mártir o grupo de mártires, ordenados cronológicamente desde la Crucifixión de Cristo hasta las persecuciones bajo los últimos emperadores romanos y los vándalos.[12]

Composición: Niccolò Circignani (Pomarancio) adopta una composición que privilegia la claridad expositiva sobre la complejidad manierista. Las escenas suelen estructurarse en dos planos: un primer plano monumental donde ocurre la acción principal de tortura, y un segundo plano o fondo paisajístico (obra de Matteo da Siena) donde se representan martirios simultáneos o escenas secundarias. La perspectiva es utilizada no para crear una ilusión de profundidad infinita, sino para organizar la información visual de manera jerárquica. Las figuras de los verdugos y los mártires están dispuestas como en un friso o un escenario teatral poco profundo, facilitando la lectura inmediata de la acción.

Color y Luz: El uso del color responde a una codificación simbólica y emocional. Los cuerpos de los verdugos suelen estar pintados con tonos terrosos, rojizos o bronceados, enfatizando su brutalidad y su vínculo con lo terrenal y lo pasional. En contraste, los cuerpos de los mártires, a menudo desnudos o semidesnudos, se representan con una carnación pálida, casi marmórea, que resplandece con una luz propia, simbolizando su pureza y su inminente transfiguración celestial. La sangre, omnipresente, se aplica con un rojo vivo y saturado que destaca violentamente sobre las pieles pálidas, actuando como el elemento unificador de todo el ciclo: la "púrpura" real de los mártires[13].

Narrativa: La narrativa es paratáctica y acumulativa. No hay un desarrollo psicológico complejo de los personajes; son arquetipos. El verdugo es siempre la encarnación de la furia ciega o la eficiencia técnica; el mártir es siempre la imagen de la aceptación serena. La violencia se presenta con una "coreografía" precisa: cada golpe, cada corte, cada quemadura se muestra con una nitidez que roza lo clínico. No hay elipsis; el horror se muestra en su totalidad. Matteo da Siena aporta con sus paisajes un contrapunto de

[11] Véase apéndice Gráfico

[12] Sobre la iconografía del ciclo, LEIF HOLM MONSSEN, «Rex Gloriose Martyrum: A Contribution to Jesuit Iconography», en *The Art Bulletin*, vol. 63, n.º 1 (1981), pp. 130-137.

[13] Concepción de la Peña Velasco, "La imagen del mártir en el Barroco: el ánimo invencible", *Archivo Español de Arte*, LXXXV, 338 (abril-junio 2012), pp. 147-164.

serenidad bucólica o grandiosidad arquitectónica romana, sugiriendo la indiferencia del mundo natural o la caducidad del poder imperial frente al drama eterno que se desarrolla en primer plano.

Análisis iconográfico e iconológico

El programa iconográfico de Santo Stefano Rotondo es una enciclopedia visual del sufrimiento humano infligido por odio a la fe. Basado en fuentes históricas y hagiográficas revisadas por los eruditos de la época (como el cardenal Baronio), el ciclo busca documentar la variedad y la crueldad de los tormentos sufridos por los primeros cristianos.

El ciclo se inicia con la **Crucifixión de Cristo (Fresco 1)**, [*fig.2*], estableciendo el paradigma cristocéntrico: todo martirio es una *imitatio Christi*. Jesús aparece en la cruz, pero acompañado de otros mártires (San Pedro, San Pablo) y de los Santos Inocentes a sus pies, conectando el sacrificio fundacional con la historia de la Iglesia. El texto "Tu vincis in martir" ("Tú vences en el mártir") subraya que es Cristo quien triunfa a través del sufrimiento de sus seguidores.

A partir de ahí, se suceden las tipologías de martirio con una minuciosidad abrumadora:

- **Lapidación:** San Esteban (Fresco 2), protomártir y titular de la iglesia, es apedreado mientras contempla el cielo abierto. [*fig.3*]
- **Mutilación y Desmembramiento:** Santa Tecla y San Vital (Fresco 4) son enterrados vivos o despedazados por toros; Santa Ágata (Fresco 17) sufre la amputación de sus senos [*fig.4*].
- **Fuego y Elementos:** San Lorenzo (Fresco 19) en la parrilla [*fig.5*]; San Policarpo (Fresco 11, repintado posteriormente) en la hoguera [*fig.6*].
- **Fieras:** San Ignacio de Antioquía (Fresco 8) devorado por leones en el Coliseo [*fig.7*]
- **Tecnología de la Tortura:** Se representan con detalle técnico instrumentos como el *eculeus* (potro), peines de hierro, plomo derretido, ruedas dentadas (Santa Catalina, Fresco 28) y calderas de aceite hirviendo (San Juan Evangelista, Fresco 6) [*fig.8*]

Un elemento distintivo es la incorporación de **letras mayúsculas (A, B, C..)** dentro de la pintura, que remiten a una leyenda explicativa en la base del fresco. Esta técnica, derivada de la ilustración científica y de los libros de emblemas, rompe la ilusión pictórica para forzar una lectura intelectual. La imagen no se "ve" simplemente; se "lee" y se decodifica. Por ejemplo, en el fresco de San Esteban, la letra A señala al santo, la B a los apóstoles flagelados en el fondo.[2] Esto convierte al fresco en un diagrama teológico-histórico, garantizando que el espectador no pierda ningún detalle de la lección doctrinal.

Estudio comparativo entre Pomarancio y Tempesta

Si bien Niccolò Circignani (Pomarancio) es el autor dominante del ciclo del deambulatorio, la intervención de Antonio Tempesta añade matices importantes al conjunto, especialmente en la Capilla de los Santos Primo y Feliciano y en escenas específicas.

- **Niccolò Circignani (il Pomarancio):** Su estilo es directo, didáctico y a veces calificado de "seco" o esquemático por la crítica moderna. Prioriza la claridad del mensaje sobre la sofisticación estilística. Sus figuras tienen una solidez escultórica, pero carecen a menudo de profundidad psicológica individualizada. Funcionando más bien como vehículos de la emoción codificada (dolor, éxtasis, furia). Su habilidad reside en la composición clara de escenas complejas y en la representación anatómica convincente de las mutilaciones, lo que sugiere un estudio de modelos médicos o tratados de anatomía de la época.[2] Su enfoque es el de un cronista visual que levanta acta de los hechos.
- **Antonio Tempesta:** Artista más joven y versátil, conocido por sus grabados y sus escenas de batallas y caza, Tempesta aporta un mayor dinamismo y fluidez espacial. En la Capilla de los Santos Primo y Feliciano, sus frescos (datados hacia 1586 o ligeramente antes según algunas fuentes) muestran una integración más orgánica de las figuras en el paisaje y una pincelada más suelta. Tempesta también es responsable de la escena de la *Matanza de los Inocentes* (ubicada en la sacristía o cerca de la entrada a la capilla), donde demuestra su capacidad para manejar multitudes y movimientos violentos con una energía dramática superior a la de Pomarancio[14], mientras Pomarancio tiende a aislar el momento del tormento como un icono estático, Tempesta narra la acción en su devenir. Sin embargo, ambos comparten el imperativo contrarreformista de la legibilidad y el decoro dogmático.

Respecto a la mención de Pompeo Batoni en la propuesta inicial, el análisis riguroso de las fuentes confirma que su asociación con este ciclo es errónea o fruto de una confusión con intervenciones muy posteriores o con otros artistas. Batoni es un pintor del siglo XVIII (1708-1787), célebre por sus retratos del Grand Tour y su clasicismo pre-neoclásico.

Aunque pudo haber realizado obras en Roma que influyeran en la percepción posterior del arte sacro, no participó en el ciclo del siglo XVI de Santo Stefano. Las restauraciones del siglo XVIII, como las de Marcello Leopardi (quien repintó los frescos de San Policarpo y Santa Margarita), son las que cronológicamente podrían solaparse con la era de Batoni, pero estilísticamente el ciclo principal permanece como un testamento del manierismo tardío de la Contrarreforma.[2]

4. Lectura interdisciplinar

Relación con la historia de las ideas de contrarreforma y la teología del sacrificio

Las pinturas de Santo Stefano Rotondo no son solo ilustraciones históricas; son tratados teológicos visuales. Se fundamentan en la teología del mérito y la cooperación humana

[14] Cabe destacar las investigaciones del catedrático en Historia del Arte, Eckhard Leuschner, especialista en Arte moderno y que publicó varios artículos siguiendo los pasos de pintores italianos como el caso de Antonio Tempesta en ECKHARD LEUSCHNER, «Censorship and the Market. Antonio Tempesta's "New" Subjects in the Context of Roman Printmaking ca. 1600», en *The Art Market in Italy 15th–17th Centuries. Il mercato dell'arte in Italia secc. XV–XVII*, eds. Marcello Fantoni, Louisa C. Matthew y Sara F. Matthews-Grieco, Modena, 2003, pp. 65-73.

en la salvación, dogmas reafirmados por Trento frente a la *sola fide* y la *sola gratia* del protestantismo.

Para el catolicismo post-tridentino, el martirio es el acto supremo de libertad y amor. El mártir no es una víctima pasiva del destino, sino un atleta de Cristo (*athleta Christi*) que elige voluntariamente el sufrimiento para unirse a la Pasión de su Señor. Esta cooperación activa se refleja en la postura de los santos en los frescos: no se retuercen en un intento inútil de escapar, sino que ofrecen sus cuerpos, extienden sus manos o miran al cielo en un gesto de *oblatio* (ofrenda).

El ciclo también visualiza la doctrina de la Comunión de los Santos. La sangre derramada no es un desperdicio biológico, sino un tesoro espiritual que enriquece a toda la Iglesia. Al representar una continuidad ininterrumpida de mártires desde el siglo I hasta el IV (y por extensión a los misioneros contemporáneos), se afirma la unidad del cuerpo místico de Cristo a través del tiempo. Los sufrimientos de los mártires antiguos fortalecen a los fieles modernos; sus victorias son las victorias de la Iglesia actual.

Además, el énfasis en la realidad física del tormento refuta cualquier interpretación gnóstica o espiritualista que negara la importancia del cuerpo. El cuerpo es templo del Espíritu Santo y, como tal, su destrucción por parte de los tiranos es un sacrilegio que, paradójicamente, lo santifica y lo prepara para la resurrección gloriosa.

La representación del cuerpo sufriente como alegoría política y moral

En el contexto geopolítico de finales del siglo XVI, el cuerpo del mártir se convierte en una alegoría del cuerpo político de la Iglesia Católica. La Iglesia se sentía asediada: por los turcos en el Mediterráneo y los Balcanes, y por los herejes en el norte de Europa. El cuerpo del mártir —atacado, lacerado, quemado, pero espiritualmente íntegro— simboliza la institución eclesiástica: asaltada por todos lados, pero indestructible en su esencia divina.

La violencia ejercida sobre estos cuerpos tiene una dimensión política clara. Los verdugos y tiranos romanos, representados a menudo con rasgos que podían evocar a los "bárbaros" modernos o a los gobernantes herejes, encarnan el poder temporal injusto y desmedido. Frente a la fuerza bruta del Estado (el Imperio Romano), el mártir opone la fuerza moral de la conciencia y la verdad. Es una afirmación de la supremacía del poder espiritual sobre el temporal, un mensaje potente en una época donde el papado luchaba por mantener su autoridad frente a las monarquías absolutas y los estados nacionales emergentes.

Moralmente, el cuerpo sufriente se convierte en el lugar donde se verifica la virtud. La *constantia* (constancia, firmeza) es la virtud cardinal del mártir. En una cultura que valoraba el honor y la valentía, el mártir es presentado como el héroe definitivo, superior a los héroes militares de la antigüedad pagana porque su batalla no es por un reino terrenal, sino por la verdad eterna. Su impasibilidad ante el dolor no es insensibilidad estoica, sino fruto de la gracia divina y del amor sobrenatural.[15]

[15] B. Z. Szakács, «Santo Stefano Rotondo through the Glasses of the Renaissance – and without Them», en M. Cepetić et al. (eds.), Art History – the Future is Now. Studies in Honour of Professor Vladimir P. Goss, Rijeka, University of Rijeka, 2012, pp. 216-256.
disponible en línea en: https://www.calameo.com/read/0018495850460691d5f8c (consulta: 13/11/2025).

Recepción y función social de la imagen: educación, fe, disciplina

La recepción de estas imágenes estaba cuidadosamente orquestada. No eran obras para el consumo privado o estético, sino para la formación comunitaria. Su función social primaria era la educación del clero misionero. Los jesuitas utilizaban estas imágenes como parte de un currículo de "endurecimiento espiritual", y al exponer a los jóvenes seminaristas a las peores formas de muerte imaginables, se buscaba "vacunarlos" contra el miedo. Si podían contemplar el horror en efigie y meditar sobre la gloria que seguía al tormento, estarían psicológicamente preparados para enfrentar la realidad de la persecución en Londres, en Alemania o en las misiones de ultramar.

Las imágenes también cumplían una función disciplinaria. Recordaban al espectador que la fe no era un asunto trivial, sino una cuestión de vida o muerte. La fe exigía totalidad. La visión de los cuerpos despedazados actuaba como *un memento mori* brutal y un correctivo contra la tibieza espiritual. Además, para los peregrinos que visitaban Roma, Santo Stefano Rotondo se convertía en un lugar de memoria colectiva, donde la identidad católica se forjaba a través del trauma compartido y superado de las persecuciones.

La difusión de este ciclo a través del grabado fue fundamental para su función social global. En 1585, Giovanni Battista Cavallieri publicó el *Ecclesiae Militantis Triumphi*, una serie de grabados que reproducía los frescos de Santo Stefano. Lo cual este libro viajó por toda Europa y las misiones, llevando la "política del terror sagrado" a rincones donde los frescos originales no podían ser vistos. A través de estas estampas, los jesuitas pudieron extender su pedagogía visual, enseñando a los católicos de todo el mundo que su sufrimiento tenía sentido y que formaban parte de un ejército victorioso, la "Iglesia Militante". Los grabados añadían incluso alegorías teológicas no presentes en los frescos para reforzar la doctrina tridentina sobre la gracia y el mérito, haciendo del conjunto una herramienta catequética portátil y poderosa.

5. Reflexión crítica

Violencia visual y pedagogía del miedo

Desde la perspectiva contemporánea, y ya desde el siglo XIX con visitantes como el Marqués de Sade o Charles Dickens, el ciclo de Santo Stefano ha sido interpretado a menudo bajo la óptica del morbo o el sadismo. Dickens lo describió como un "panorama de carnicería" que nadie podría imaginar ni en sus peores pesadillas[16]. Sin embargo, reducir estas pinturas a una simple "pedagogía del miedo" es anacrónico y simplista.

Si bien el miedo (al infierno, al dolor sin sentido) es un componente, la pedagogía jesuítica buscaba trascenderlo. La violencia visual no era un fin en sí mismo, sino un medio retórico. En la retórica clásica y cristiana, la *enargeia* (la viveza en la descripción) era esencial para conmover los afectos. Para convencer al fiel de la realidad del sacrificio, no bastaba con decirlo; había que mostrarlo con tal intensidad que resultara ineludible. Era una "terapia de choque" espiritual. Lo que hoy percibimos como violencia gratuita era, en su contexto, un realismo necesario para certificar la verdad del testimonio.

[16] BAILEY, GAUVIN ALEXANDER: op. cit., p. 123

Tensiones entre arte, fe y poder

El ciclo revela las tensiones inherentes al arte de la Contrarreforma. Aquí, la libertad del artista está radicalmente subordinada a la autoridad eclesiástica. Pomarancio y Tempesta no son "genios" románticos expresando su subjetividad, sino ejecutores de un programa dictado por la jerarquía. La belleza formal se sacrifica deliberadamente si interfiere con la claridad del mensaje. Esto ha llevado a que la crítica formalista a menudo desprecie estas obras como "arte menor" o mera ilustración.

Sin embargo, esta subordinación es precisamente lo que las hace poderosas como documentos históricos. Muestran cómo el poder (la Iglesia) instrumentaliza el arte para construir una narrativa hegemónica. La fe se convierte en una disciplina que se inscribe en el cuerpo a través de la mirada. Es un arte totalitario en el sentido de que aspira a controlar la totalidad de la experiencia del espectador: lo que ve, lo que lee, lo que siente y lo que cree.

Actualización del discurso: memoria, tolerancia, derechos humanos

Leer hoy Santo Stefano Rotondo nos obliga a confrontar temas de vigencia dolorosa. Las imágenes de intolerancia religiosa, de persecución y de tortura institucionalizada resuenan con los conflictos contemporáneos.

Por un lado, el ciclo puede verse como un monumento a la memoria de las víctimas de la persecución (aunque sea una memoria construida desde una perspectiva partidista). Nos recuerda la capacidad humana para infligir dolor en nombre de ideologías o dioses, y la capacidad humana para resistir y encontrar sentido incluso en el sufrimiento extremo.

Por otro lado, desde una perspectiva de derechos humanos, estas imágenes son un catálogo del horror que la humanidad ha luchado por proscribir. La tortura, que aquí se representa como un escenario de prueba espiritual, es hoy universalmente condenada como una violación de la dignidad humana. Visitar Santo Stefano es, por tanto, un ejercicio de memoria histórica crítica: nos permite ver cómo el sufrimiento ha sido utilizado, glorificado y politizado a lo largo de la historia, invitándonos a reflexionar sobre la necesidad de la tolerancia y el respeto a la integridad física y moral de la persona, más allá de cualquier credo.

6. Conclusión

Síntesis de resultados

El análisis interdisciplinar de las pinturas de Santo Stefano Rotondo revela que este ciclo pictórico es mucho más que una galería de horrores. Es un sofisticado artefacto cultural de la Contrarreforma, diseñado por la Compañía de Jesús y ejecutado por Niccolò Circignani y Antonio Tempesta para responder a los desafíos existenciales del catolicismo a finales del siglo XVI.

A través de un lenguaje visual de "realismo forense", apoyado por textos explicativos y una iconografía precisa, los frescos cumplen funciones múltiples: legitiman históricamente a la Iglesia Romana frente al protestantismo, sirven como manual de entrenamiento psicológico y espiritual para los misioneros, y proponen una teología del mérito y el sacrificio corporal como vía de salvación. La violencia explícita es la herramienta retórica elegida para garantizar el impacto emocional y la memorabilidad del mensaje.

Valoración de las obras como fuente para “leer la historia a través del arte”

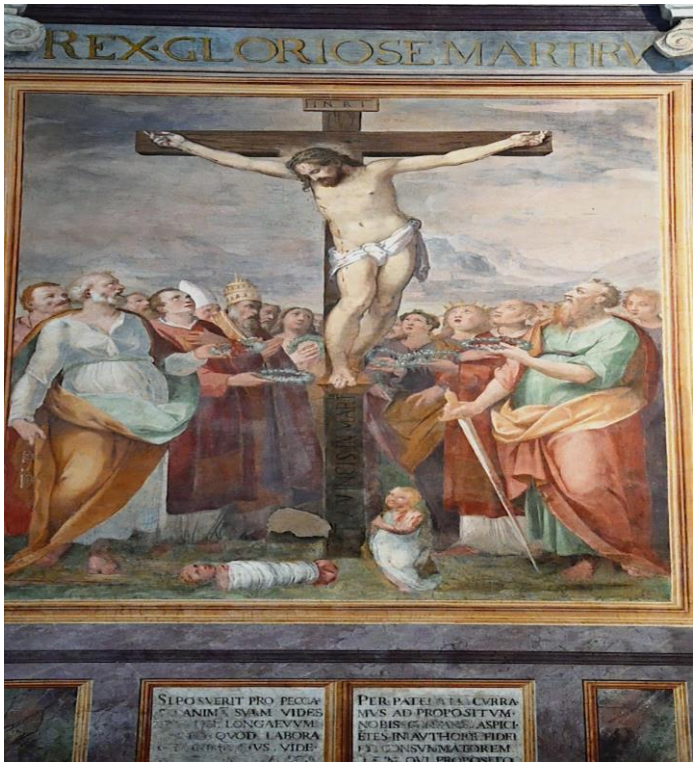
Santo Stefano Rotondo demuestra de manera ejemplar cómo el arte puede servir como fuente primaria para la historia. En sus paredes no solo vemos cómo se imaginaba el martirio en el siglo XVI; vemos los miedos, las esperanzas y las estrategias políticas de una época. Leemos la ansiedad de una Iglesia asediada y la determinación férrea de una orden religiosa naciente.

Estas pinturas nos enseñan que la historia del arte no es solo la historia de los estilos o de la belleza, sino la historia de las imágenes y su poder para construir realidades, identidades y comportamientos. "Leer la historia" a través de Santo Stefano es asomarse al abismo de la violencia religiosa europea y comprender los mecanismos visuales que se utilizaron para darle sentido, justificación y trascendencia. Es un testimonio visual de una era donde el cuerpo era el último campo de batalla de la verdad.

7. Anexos

Anexo I. Apéndice gráfico

❖ Fig.1 Altar de la Virgen en el arco central que abría al brazo suroeste de la cruz, observándose cómo las columnas son corintias y más altas que las del resto de la galería tapiada



❖ Fig.2 Crucifixión de Cristo (1582), Circignani y Matteo da Siena.

❖ Fig. 3 San Esteban lapidado, segundo fresco del ciclo pictórico

- Fig.4 Serie de frescos con temática de desmembramiento y amputaciones a santos como San Vital, Ágata, Bibiana y Artemio.

- Fig.5 Los mártires Lorenzo, Hipólito, Rufina, Seconda, Gervasio y Protasio. (El fresco decimonoveno).
- Fig.6 El undécimo fresco. Policarpo fue juzgado primero, quemado en la hoguera y luego decapitado. El texto sobre la imagen dice: «In medio. ignis. non. sum. aestatus. Eccl. II» (In medio. ignis. non. sum. aestatus. Eccl. II). Este fresco fue pintado por Marcello Leopardi alrededor de 1794 para reemplazar una pintura anterior de Pomarancio, destruida en 1778 cuando se derribó el muro entre dos conjuntos de columnas para dar paso a la construcción de una nueva capilla para Santo Stefano d'Ungheria. Al no concretarse, los espacios se tapiaron de nuevo y se pintaron nuevos frescos, concretamente este y el siguiente.

- Fig.7 San Ignacio de Antioquía, el Papa Clemente, Simeón y otros. El octavo fresco. En primer plano, Ignacio de Antioquía es atacado por seis leones (A), mientras que San Clemente es empujado por un precipicio (B) y San Simeón es crucificado (C). El texto superior dice: «Dentibus.bestiaru.molar ut. panis mundus. inveniar».
- Fig.8 El sexto fresco. El santo ha sido sumergido en una tina de aceite hirviendo (A). Al fondo, se ve al Papa Cleto (Anacleto) arrodillado (C) y a Juan siendo conducido por un soldado (B). Sobre el fresco se lee «Odor. ignis. non. erit. in te.», que podría ser una paráfrasis del texto de Daniel, Libro 3, 94.

Anexo II. Apéndice textual

Para sustentar el análisis anterior, es pertinente ofrecer un desglose detallado de las escenas clave que componen este "martirologio circular", basándonos en la descripción sistemática de los paneles:

- **Fresco 1: La Crucifixión.** Escena fundacional. Cristo en la cruz, acompañado por San Pedro y San Pablo, y los Santos Inocentes a sus pies (referencia al infanticidio de Belén). Texto: *Rex gloriose martir* / *Tu vincis in martir*. Establece la jerarquía: Cristo vence en el mártir.
- **Fresco 2: San Esteban.** El protomártir es lapidado (A). En segundo plano, los apóstoles son flagelados (B) y Santiago el Mayor decapitado (C). Texto: Salmo 78,3.
- **Fresco 4: Santa Tecla y San Vital.** Tecla es descuartizada entre dos toros (C); Vital es enterrado vivo (B). Al fondo, cristianos quemados en el Circo de Nerón (A). Texto: Sabiduría 10,14.
- **Fresco 6: San Juan Evangelista.** Inmerso en una caldera de aceite hirviendo (A), de la cual sale ileso y rejuvenecido, demostrando la impotencia del torturador frente a la gracia.
- **Fresco 8: San Ignacio de Antioquía.** Devorado por leones en el Coliseo (A). La inscripción cita sus propias palabras: "Soy trigo de Dios, y he de ser molido por los dientes de las fieras para ser hallado pan puro de Cristo".
- **Fresco 11: San Policarpo.** Quemado y luego apuñalado. (Nota: Este fresco fue repintado por Marcello Leopardi en el s. XVIII, sustituyendo el original de Pomarancio, lo que explica las variaciones estilísticas mencionadas en la historiografía).
- **Fresco 17: Santa Ágata.** Atada a una columna (A), sufre la amputación de los senos con tenazas, imagen de extrema violencia de género convertida en triunfo de la castidad.
- **Fresco 19: San Lorenzo.** Asado vivo en una parrilla (A). Texto: "Mi alma se adhiere a ti porque mi carne ha sido quemada por el fuego".
- **Fresco 28: Santa Catalina de Alejandría.** Representada entre las ruedas dentadas que se rompieron milagrosamente (A). Texto: Proverbios 31, 25 ("Fuerza y honor son su vestidura").

Este recorrido evidencia la sistematicidad del programa: no se deja ningún método de tortura sin representar, ninguna edad o condición social (hombres, mujeres, obispos, soldados, vírgenes) queda fuera del llamado al sacrificio. Es la totalidad del cuerpo social cristiano la que es llamada al testimonio de sangre.

Anexo III. Apéndice Bibliográfico

Bailey, Gauvin Alexander. *Between Renaissance and Baroque: Jesuit Art in Rome, 1565–1610*. Toronto: University of Toronto Press, 2003. Acceso en ProQuest Ebook Central.

Brandenburg, Hugo. "Santo Stefano Rotondo sul Celio, l'ultimo edificio monumentale di Roma fra antichità e medioevo." En *Roma dall'antichità al medioevo II: Contesti tardoantichi e altomedievali*, ed. Lidia Paroli y Laura Vendittelli. Milán: Ministero per i Beni e le Attività Culturali / Soprintendenza Archeologica di Roma, 2003.

Concepción de la Peña Velasco. "La imagen del mártir en el Barroco: el ánimo invencible." *Archivo Español de Arte*, LXXXV, 338 (abril-junio 2012), pp. 147-164.

Greengrass, Mark, Juanmari Madariaga, Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar. *La destrucción de la cristiandad: Europa 1517–1648*. Barcelona: Pasado & Presente, 2015.

Holm Monssen, Leif. "Rex Gloriose Martyrum: A Contribution to Jesuit Iconography." *The Art Bulletin*, vol. 63, n.º 1 (1981), pp. 130-137.

Leuschner, Eckhard. "Censorship and the Market. Antonio Tempesta's 'New' Subjects in the Context of Roman Printmaking ca. 1600." En *The Art Market in Italy 15th–17th Centuries.* Il mercato dell'arte in Italia secc. XV–XVII, eds. Marcello Fantoni, Louisa C. Matthew y Sara F. Matthews-Grieco. Modena, 2003, pp. 65-73.

Lutz, Heinrich. *Reforma y Contrarreforma. Europa entre 1520 y 1648*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.

Nicás Moreno, Andrés. "La 'Dextera Domini' en la iconografía del escudo institucional de Santisteban del Puerto (Jaén) en el siglo XVIII… De la Dextera Domini de San Esteban protomártir, y la 'Santa Diestra' de San Esteban, rey de Hungría." Ponencia presentada en el III Congreso Virtual Archivos, Historia y Patrimonio Documental de la Provincia de Jaén, 2022.

Noreen, Kirstin. "Ecclesiae militantis triumphi: Jesuit Iconography and the Counter-Reformation." *Sixteenth Century Journal*, XXIX/3 (1998), pp. 689-715.

Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. *Las "Imágenes de la Historia Evangélica" del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la Contrarreforma*. Universidad de Comillas, Madrid.

Szakács, Béla Zsolt. "Santo Stefano Rotondo through the Glasses of the Renaissance – and without Them." En M. Cepetić et al. (eds.), *Art History – the Future is Now. Studies in Honour of Professor Vladimir P. Goss. Rijeka*: University of Rijeka, 2012, pp. 216-256. Disponible en línea en: https://www.calameo.com/read/0018495850460691d5f8c (consulta: 13/11/2025).